Н. ПУНИН

ПАМЯТНИК III ИНТЕРНАЦИОНАЛА

Проект худ. В. Е. ТАТЛИНА

ПЕТЕРБУРГ
Издание Отдела Изобразительных Искусств Н. К. П.
1920 г.

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/pamiatnikiiiinte00puni

В 1919 г. Отделом Изобразительных Искусств Народного Комиссариата по Просвещению было поручено худ. В. Е. Татлину выработать проект памятника Третьему Интернационалу. Художник Татлин немедленно приступил к работе и исполнил проект. Затем художники В. Е. Татлин, И. А. Меерзон, М. П. Виноградов и Т. М. Шапиро, об'единившиеся в «Творческий Коллектив», детально разработали проект и построили модель.

Основная идея памятника сложилась на основе органического синтеза принципов архитектурных, скульптурных и живописных и должна была дать новый тип монументальных сооружений, соединяющих в себе чисто творческую форму с формой утилитарной. В согласии с этой идеей проект памятника представляет собой три больших стеклянных помещения, возведенных по сложной системе вертикальных стержней и спиралей. Помещения эти расположены одно над другим и заключены в различные гармонически связанные формы. Благодаря особого рода механизмам, они должны находиться в движении различных скоростей. Нижнее помещение (А), представляя по своей форме куб, движется вокруг своей оси со скоростью одного оборота в год и предназначено для целей законодательных. Здесь могут происходить конференции Интернационала, заседания интернациональных с'ездов и других широких законодательных собраний. Следующее помещение (В), в форме пирамиды, вращается по оси со скоростью одного полного оборота в месяц и предназначено для целей исполнительных (Исполком Интернационала, секретариат и др. административно-исполнительные органы). Наконец, верхний цилиндр (С), вращающийся со скоростью одного оборота в день, имеет в виду центры осведомительного характера: информационное бюро, газета, издания прокламаций, брошюр и манифестов, словом все разнообразие средств широкого осведомления международного пролетариата, в частности же телеграф, проекционные фонари для большого экрана, помещающегося на осях сферического отрезка ($а_1$,—$в_3$), и радио, мачты которого поднимаются над памятником. Нет надобности указывать на широкие возможности оборудования и организации всех помещений; деталей проект не предусматривает, они могут быть обсуждены и выработаны при дальнейшей внутренней разработке памятника. Необходимо указать, что, по мысли художника Татлина, стеклянные помещения рассчитаны на двойные перегородки с безвоз-

душным пространством (термос), благодаря чему легко будет поддерживать температуру внутри помещения. Отдельные части памятника, равно как и все помещения будут соединены с землей и между собою исключительно электрическими под'емниками сложной конструкции, приспособленной к различным вращательным скоростям помещения. Таковы технические основы проекта.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЗНАЧЕНИЕ ПРОЕКТА.

Социальная революция сама по себе не меняет художественных форм, но подводит почву, которая медленно меняет формы искусства. Идея монументальной пропаганды не изменила скульптуры, скульпторов, но сбила самый принцип пластического выявления, царствующий в буржуазном мире. Традиции Ренессанса в пластике могли казаться современными до тех пор, пока феодально-буржуазные корни капиталистических государств не были разрушены. Ренессанс сгорел, но только теперь очищается пожарище Европы.

Правда, коммунистические правительства известное время будут пользоваться фигурными памятниками греко-итальянского классицизма, как средством монументальной пропаганды, но только потому, что эти правительства принуждены ими пользоваться, как они принуждены пользоваться специалистами дореволюционной школы. Фигурные (греко-итальянские) памятники находятся в двойном противоречии с современностью. Они культивируют индивидуальный героизм, сбивают историю: торсы и головы героев (и богов) не соответствуют современному пониманию истории. Они слишком частные формы там, где десятиверстные ряды пролетариата; в лучшем случае они выражают характер, чувствования и мысли героя, но кто выразит напряжение чувствований и дум коллективной тысячи. Тип? Но тип конкретизирует, ограничивает и нивеллирует массу. Она богаче, она живее, более сложна, более органична.

Но даже, если тип—фигурные памятники еще больше противоречат современности ограниченностью средств выражения, своею статичностью. Агитдействие таких памятников чрезвычайно мало; среди шума, движения и размеров улиц. Созерцатели на гранитных постаментах, может быть, сами много видят, но их не видят. Они скованы формой, которая сложилась, когда процветали лоджии, транспорты на мулах и каменные ядра. Телефонный провод военного времени бьет по носу героя; трамвайный столб—скорее обелиск; горожане в день большее число раз вспомнят Лассаля по корешкам книг и заголовкам газет в библиотеках, чем проходя под его гордой головой. Лассаль стоит невидимый и ненужный с того момента, как кончилось открытие...

Памятник должен жить социально-государственной жизнью города и город должен жить в нем. Он должен быть нужным и динамичным, тогда он будет современным. По ту сторону изображения человека—единицы лежат формы современной агитпластики. Их находит художник, не искалеченный феодально-буржуазными традициями Ренессанса, но работавший, как рабочий, над тремя единицами современного пластического сознания: материалом, конструкцией и

об'емом. Работая над материалом, конструкцией и об'емом, Татлин дал форму, новую в мире монументального творчества. Такова форма памятника Третьему Интернационалу.

Лучшему художнику рабоче-крестьянской России, жизнью доказавшему свое знание трудящихся масс, было поручено еще год тому назад разработать проект памятника III Интернационалу. Разработанный проект не только замечателен полной ценностью, как явление современной художественной жизни, но может быть принят, как глубокий прорыв в мертвом кольце перезрелого упадочного искусства нашего времени. Художественное дело выходит за XX век, намечая секторы развития всех сторон творчества. Считая себя в известной мере компетентным в вопросах искусства, я квалифицирую этот проект, как международное событие в мире искусства.

На наших глазах разрешается наиболее сложная проблема культуры: утилитарная форма является чистой творческой формой. Вновь становится возможным классицизм, не как возрождение, но как изобретение. Идеологи международного рабочего движения давно искали классического содержания социалистической культуры. Вот оно приходит. Мы утверждаем, что настоящий проект есть первая революционная художественная работа, которую мы можем и посылаем Европе.

Форма в проекте положена на две оси (аа$_1$ и бб$_3$), находящихся по отношению друг к другу в состоянии непрерывного столкновения. В направлении от а к а$_1$ развивается движение вверх, перебитое в каждой своей точке движением по спиралям от б, б$_1$, б$_2$, б$_3$ к линии аа$_1$. Столкновение этих двух по природе своей взаимно-противоречивых движений должно дать разрыв (чем так характерен остающийся далеко позади „кубизм“) и гибель утилитарной идеи, но встречные спирали, принимая на себя движения на аа$_1$ (и бб$_3$), выносят их сквозь движения главного стояка (ферма аа$_1$) туда же вверх, давая динамический образ, нагруженный мощным напряжением вечно волнующихся и сталкивающихся осей. Вся форма колеблется, как стальная змея, сдержанная и организованная одним общим движением всех частей — подняться над землей. Преодолеть материю, силу притяжения хочет форма; сила сопротивления велика и грузна; напрягая мышцы, форма ищет выхода по самым упругим и бегущим линиям, какие только знает мир—по спиралям. Они полны движения, стремления, бега и они туги, как воля творящая и как мускул, напряженный молотом.

Применение и организация в современной форме спирали само по себе есть уже обогащение композиции. Подобно тому, как равновесие частей — треугольник — лучшее выражение Ренессанса, лучшее выражение нашего духа — спираль. Взаимодействие тяжести и подпоры есть наиболее чистая (классическая) форма статики; классическая форма динамики — спираль. Общества классовых противоречий боролись за обладание землей, линия их движения — горизонтальная; спираль — линия движения освобожденного человечества. Спираль есть идеальное выражение освобождения; своей пятой упираясь в землю, бежит земли и становится как бы знаком отрешения всех животных, земных и пресмыкающихся интересов.

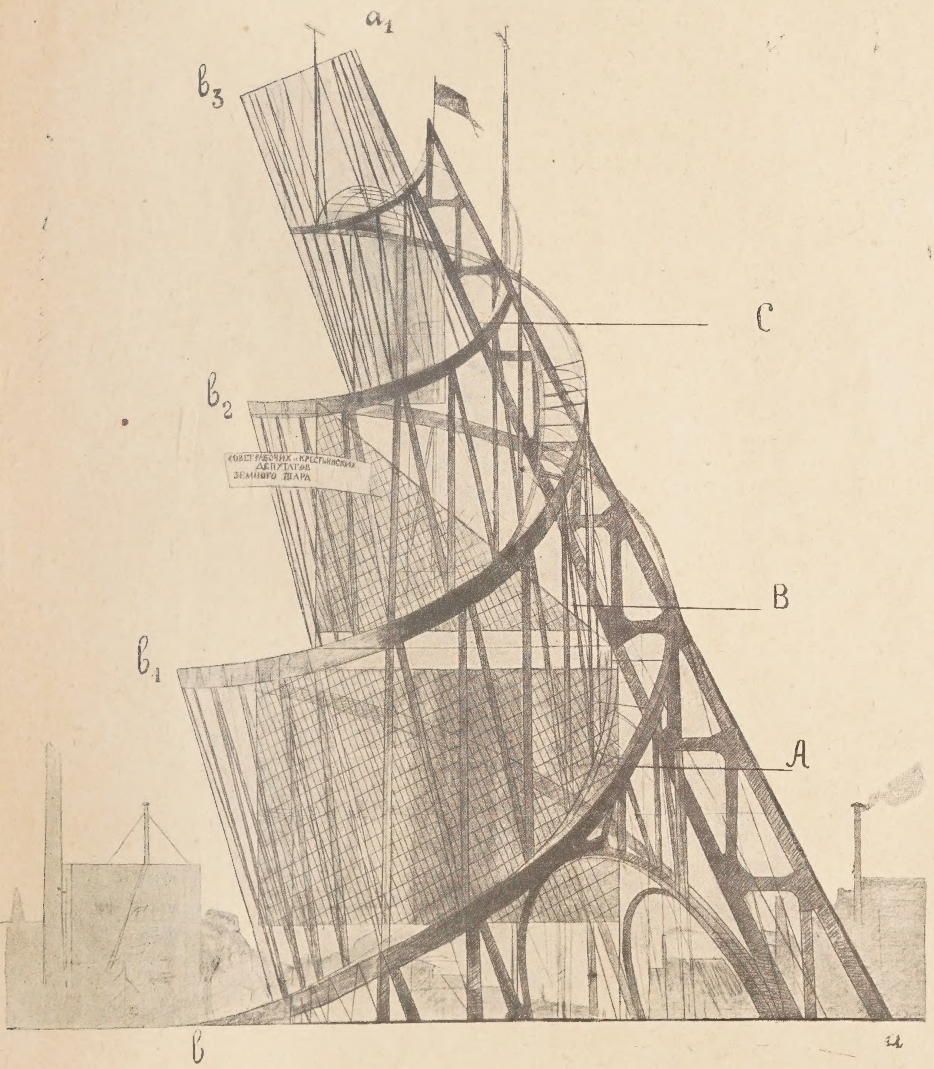
Мещанские общества любили развернуть животную жизнь на земле, обрабатывая поверхность земли, они ставили на ней магазины, пассажи, банки; буржуазная жизнь — площадная, играла на виду и на показ. Творческое человечество уходит своей животной жизнью в землю: не видно, где работают кооперативы; площадь — место агитации, игр и праздника; освобожденная жизнь подымается над землей, над сырыми земными материалами. Дом — жилище и общественное место переносится в слои над землею — выражение современности и содержание современной жизни. Вместе с тем это — содержание большой художественной формы.

Всякое содержание формы может быть принято и сжато утилитарностью, ибо утилитарность форм есть не что иное, как организация ее содержания. Формы, лишенные практического назначения,— большинство до сих пор существовавших художественных форм, просто не организованные формы. И, может быть, впервые принцип организации действительно осуществлен в искусстве. Памятник рассчитан на концентрацию инициативы законодательной (Помещение А), исполнительной (Помещение В) и осведомительной (Помещение С), причем помещения эти, согласно отмеченному принципу выражения современности, вынесены в верхние слои пространства. Этим, равно как и материалом (стекло), обозначена чистота инициатив, их, освобожденная от материальной тяги, идеальность. Искусство, лишенное творческого идеализма, именно того, что является содержанием интуиции — есть искусство нечистых ритмов. Ритмы до сих пор не удалось разложить на элементы материальной культуры, эти последние определяют рост и условия существования, но само бытие — есть ритмы. В согласии с ними струится интуиция. Чистота и наполненность ритмов определяет степень одаренности, но я не знаю более чистых и полных ритмов, чем ритмы в работах Татлина. Он обладает глазом наибольшей чувствительности в отношении материала и, именно, сопоставлением материалов определяет границы ритмических волн. Мы принимаем, как основание, за единицу ритма отрезок волны, заключенный между качествами стекла и качествами железа. Подобно тому, как произведение числа колебаний на длину волны есть пространственная мера звука, отношение стекла к железу есть мера материального ритма. Какая-то суровая и каленая простота скрыта в сопоставлении этих двух простейших материалов, для которых огонь был в одинаковой мере подателем жизни. Эти материалы — элементы современного искусства. Форма, определяемая их сопоставлением, дает ритмы такого широкого и мощного колебания, что кажется рождением океана.

Осуществить эту форму значит воплотить динамику с таким же непревзойденным величием, с каким воплощена статика пирамидой. Мы утверждаем: — только наполнение мощью многомиллионного пролетарского сознания могло бросить в мир идею этого памятника — формы; она должна быть реализована мускулами этой мощи, ибо мы имеем идеальное, живое и классическое выражение в чистой и творческой форме интернационального союза рабочих земного шара

1920 г. Июль.

Н. Пунин.


a1
b3
b2
СОВЕТ РАБОЧИХ и КРЕСТЬЯНСКИХ
ДЕПУТАТОВ
ЗЕМНОГО ШАРА
C
b1
B
A
b
a

ЦЕНА 70 РУБ.

17-я Государственная типография, Петроград, 7-я Рота № 26

SPECIAL 88-B 29114

GETTY CENTER LIBRARY